



# *La presentación de María en el templo en la pintura italiana bajomedieval.*

## Análisis iconográfico de cinco casos

José María Salvador González

Universidad Complutense de Madrid  
[jmsalvad@ghis.ucm.es](mailto:jmsalvad@ghis.ucm.es)

[Localice en este documento](#)

Buscar

**Resumen:** El presente artículo analiza a partir de sus fuentes apócrifas el abordaje que sobre el tema de la *Presentación de María en el templo* hicieron, en otros tantos artistas, cinco pintores italianos del Trecento y del Quattrocento: Giotto di Bondone, Taddeo Gaddi, Lippo Memmi, Paolo Uccello y Domenico Ghirlandaio. Tras aportar algunos datos sobre el origen oriental y la expansión de la homónima festividad mariana por los territorios cristianos de Oriente y Occidente, nuestro trabajo se centra, ante todo, en analizar las similitudes y diferencias que esos cinco maestros itálicos exhiben al representar dicho tema, y, en segunda instancia, en interpretar a la luz de las fuentes literarias inspiradoras el papel de los personajes, situaciones, gestos, acciones, elementos escenográficos y accesorios que cada artista incluyó en su respectiva obra pictórica.

**Palabras clave:** Arte medieval, pintura italiana, iconografía mariana, Presentación de María, apócrifos

### Una entrañable festividad litúrgica de origen oriental

Entre las numerosas fiestas establecidas por la Iglesia cristiana en honor a la Virgen María, la de su Presentación en el templo es una de las pocas con que la ensalza la Iglesia universal. Celebrada el 21 de noviembre, esta fiesta (de jerarquía menor, aunque con rito doble mayor) [1] constituye una de las cuatro festividades marianas que la cristiandad occidental tomó de la oriental, junto a las de la Anunciación, la Natividad y la Asunción.

Tal como sucede con el de su Natividad, el relato “oficial” de la Presentación de María en el templo carece por entero de bases bíblicas e históricas. A decir verdad, ninguno de los cuatro evangelios canónicos informa sobre la vida real de María antes de recibir, en su temprana juventud, la visita del arcángel Gabriel para anunciarle la buena nueva de su predestinación divina como madre del Mesías. Ante tan hermético silencio sobre los inicios de la vida de la Virgen, surgieron pronto numerosas leyendas piadosas sobre su nacimiento e infancia en Nazaret, en perfecto paralelismo con similares ficciones en torno a la niñez de su hijo Jesús y sobre la biografía de otros

importantes personajes bíblicos.

En ese contexto de fábulas urdidas como eficaces sucedáneos de los inexistentes documentos históricos, el episodio de la presentación de María en el templo fue construido por tres textos apócrifos un tanto tardíos: el *Protoevangelio de Santiago* [2] (c. siglo II), [3] el *Evangelio del Pseudo Mateo* [4] (c. siglo IV) [5] y el *Libro de la Natividad de María* [6] (refundición sintética del apócrifo precedente, hecha hacia el siglo IX). [7] El relato del *Protoevangelio de Santiago* fue además extendido y dramatizado en varios evangelios apócrifos de la infancia de Jesús. [8]

Pese a la rápida y ferviente acogida popular de esas leyendas apócrifas sobre la Presentación de la Virgen, la correspondiente celebración litúrgica tardaría bastante en introducirse. [9] La tradición más antigua que se recuerda sobre la fiesta de la Presentación de María data del 21 de noviembre de 543, fecha en que se consagró la basílica de Santa María la Nueva en Jerusalén, construida por el emperador Justiniano I (r. 527-565) en el centro de la ciudad. [10] El festejo por la dedicación de dicha basílica se convirtió de inmediato en Jerusalén en remembranza local de la presentación de María en el templo, bajo la forma de una nueva festividad religiosa. Conmemorada, al parecer, como devoción particular en algunos enclaves del Imperio Bizantino desde el siglo VI, esa fiesta mariana no tardaría en instituirse entre los siglos VII y VIII en la propia Iglesia de Constantinopla, [11] cuyos calendarios litúrgicos a partir de esas centurias la incluyeron siempre en la referida fecha. [12] Finalmente, en 1143 el emperador Manuel I Comneno el Grande (r. 1143-1180) la convirtió en celebración oficial en todo el territorio del Imperio Bizantino. [13]

Desde Oriente la festividad fue introducida en Occidente en fecha muy tardía (siglos X-XII) y de modo paulatino, lo cual revela cierto desinterés ante ella por parte de los europeos. De hecho, al inicio apareció en esporádicas incidencias en dos evangeliarios en griego, manuscritos en Cesena en los siglos X y XII, respectivamente, en un calendario inglés de Winchester del siglo XII, y en un par de calendarios litúrgicos húngaros, uno de ellos de 1200. Por lo demás, ya en el siglo XII esta festividad se celebraba en el sur de Italia y en algunas partes de Inglaterra. [14]

La Presentación de María en el templo comenzó a generalizarse en Europa como celebración litúrgica en 1372, cuando el papa Gregorio XI (r. 1370-1378) la introdujo en el calendario de la Curia Pontificia (instalada entonces en Aviñón), luego de que el rey Carlos V de Francia le instase a aceptarla como festividad religiosa, como lo había hecho él mismo al autorizar -inducido por su embajador en Chipre y con el consentimiento del propio papa- que se celebrase en la iglesia de los Frailes Menores en Aviñón. [15]

Tras esa iniciativa de Gregorio XI, la fiesta no tardó en ser adoptada por toda la cristiandad occidental, luego de que la aceptasen los carmelitas en 1391 y los cartujos en 1474. [16] Los papas Pío II (r. 1458-1464) y Sixto IV (r. 1471-1484) fomentaron su difusión; sin embargo, si bien Pío IV (r. 1559-1565) la introdujo en el Breviario romano, la Presentación de María fue suprimida luego, junto con otras muchas fiestas, por el Papa San Pío V (r. 1566-1572), al reformar el breviario y el calendario litúrgico, por ser de origen apócrifo. [17] Escasos lustros más tarde (en 1585) el papa Sixto V (r. 1585-1590) restableció en dicho calendario para toda la Iglesia universal la Presentación de María como fiesta menor con rito doble, aprovechando para ello el mismo formulario de la liturgia de la Natividad de María. [18] Y, pese a otros varios intentos de suprimirla por sus orígenes apócrifos, la festividad litúrgica de la Presentación de María fue, a la postre, conservada, si bien re-simbolizada bajo el concepto de la personal y autónoma “oblación” o “consagración” de María a Dios, [19] más bien que bajo el originario concepto de su presentación heterónoma (hecha por sus padres) en el templo, cuando ella apenas tenía tres años de edad.

En todo caso, los fantasiosos pormenores con que, desde tiempo inmemorial, se quiso revestir el acto del ofrecimiento de María al templo se incorporaron desde temprana data a la tradición cristiana a través de los tres relatos apócrifos ya mencionados, siguiendo el ejemplo del primigenio *Protoevangelio de Santiago* (c. siglo II). Por si fuera poco, a partir del siglo V los Santos Padres -en especial, los de la Iglesia oriental- se refieren a este presunto episodio mariano como algo no sólo verosímil, sino del todo verídico, episodio que después glosarían e interpretarían en sentido doctrinario o dogmático no pocos teólogos, santos y oradores eclesiásticos. Según precisa Gaetano Passarelli, a la consolidación de esa fiesta mariana contribuyeron ciertos homiletas, como San Andrés de Creta (c. 660-740), San Germán (715-733) y Tarasio (784-806), [20] ambos patriarcas de Constantinopla, como también algunos melodas, como Sergio de Jerusalén (ss. VIII-IX) y Jorge de Nicomedia (s. IX), autor del *Canon de Maitines* de dicha celebración litúrgica. [21]

## El relato de la Presentación de María en el templo

Basándose quizá en otras leyendas orales más antiguas, los tres escritos apócrifos ya referidos - el *Protoevangelio de Santiago* (c. siglo II), el *Evangelio del Pseudo Mateo* (c. siglo IV) y el *Libro de la Natividad de María* (c. siglo IX)- sintetizan el contenido del evento de la presentación de María en estos detalles esenciales: a los tres años de edad María fue conducida por sus padres, Joaquín y Ana, a Jerusalén para ser consagrada al Señor y dedicada al servicio del templo, en un género de vida recoleta y devota similar al que ya cumplían otras doncellas allí recluidas; subiendo con rapidez por su propio pie las gradas de acceso al santuario, la Virgen niña

fue recibida con toda solemnidad por el sumo sacerdote, antes de ser conducida por éste al *sancta sanctorum*; en aquella intimidad sacra viviría María durante toda su infancia, en diálogo permanente con los ángeles, uno de los cuales la nutría en persona con pan celestial.

Al margen de la decisión de aceptar o no la verosimilitud de uno u otro de sus pormenores periféricos, el hecho medular de la “oblación” incondicional y la total consagración de María a Dios desde los primeros instantes de su existencia, tras su inicial presentación en el templo, fue defendida con entusiastas apologías -en refrendo de su intuita validez dogmática y de su indiscutible ejemplaridad moral y catequética- por numerosos Padres de la Iglesia oriental, como San Epifanio, San Andrés de Creta, [22] San Gregorio de Nisa, San Gregorio Nacianceno, San Juan Crisóstomo, San Cirilo de Jerusalén, San Germán de Constantinopla y San Juan Damasceno, y por algunos Padres de la Iglesia occidental, como San Ambrosio, como asimismo por incontables teólogos y exegetas, y, en general, por la mayoría de los santos y los oradores sacros. [23]

Así lo sostiene, por ejemplo, San Juan Damasceno, al afirmar:

“Nace [María] en casa de Joaquín y es conducida al templo, y en seguida plantada allí en la Casa de Dios, y nutrida allí por el Espíritu Santo, quedó constituida en asiento de todas las virtudes cual fructuosa oliva; como que había apartado de su mente toda sensualidad de esta vida y de su cuerpo, conservando así con virginal pureza, no solamente su cuerpo, sino también su alma, cual correspondía a la que había de llevar a Dios en su seno.”

### Esquema narrativo de los textos apócrifos sobre el tema

Si se combinan los detalles descriptivos propuestos por los tres relatos apócrifos mencionados, el suceso puntual de la presentación de María -sin incluir aquí la permanencia de María en el templo durante los once años subsiguientes- contiene los siguientes elementos:

1. *Protagonistas*: María (niña de tres años, subiendo las gradas de acceso al santuario), sus padres, Joaquín y Ana, el sumo sacerdote que recibe a la niña a la entrada del templo.

2. *Comparsas*: grupo de doncellas (que, según uno u otro apócrifo, pueden ser sea las que, con candelas encendidas, acompañan a Joaquín y Ana, sea las que habitan ya en el templo, dedicadas al servicio religioso), otros sacerdotes (“pontífices”), y, a veces, público local (“toda la casa de Israel”, “todo el pueblo”).

3. *Escenografía*: templo de Salomón en Jerusalén (“el templo del Señor”), cuyo exterior marcan quince gradas de acceso, y cuyo interior se materializa casi siempre mediante el altar de los holocaustos (por lo general, inserto bajo un cimborrio o baldaquino, apeado sobre cuatro columnas) o incluso mediante el *sancta sanctorum*.

Movidos e inspirados por esas primigenias fuentes apócrifas, los artistas medievales contribuyeron en gran medida a popularizar este tema iconográfico mariano mediante imágenes devocionales. En concordancia con el hecho de que fue la Iglesia de Oriente la primera en aceptar desde temprana fecha el relato apócrifo y en introducir la correspondiente festividad de la Presentación de María en el templo (la cual se convertiría en una de las doce grandes festividades del año litúrgico oriental), [24] las representaciones plásticas de dicho acontecimiento se multiplicaron pronto en el ámbito bizantino.

Teniendo en cuenta la prematura aceptación de la leyenda apócrifa en algunos enclaves del Imperio Bizantino, no sería de extrañar -si bien la ausencia de testimonios fidedignos impide documentar semejante hipótesis- que algunas de esas interpretaciones artísticas iniciales hayan podido desaparecer en el contexto de la masiva destrucción de imágenes religiosas provocada por los iconoclastas (726-843). De hecho, la más antigua efigie bizantina conservada sobre la Presentación de María es una miniatura del célebre *Menologio de Basilio II*, datable hacia 985, [25] siglo y medio después de concluida la crisis iconoclasta, tras el definitivo triunfo de los iconódulos. En los siglos subsiguientes, el referido tema mariano se difundirá con no escaso éxito a lo largo y ancho del entorno bizantino en obras murales e iconos. Así, a título de ejemplo, entre las imágenes bizantinas de la *Presentación de María* más conocidas podemos mencionar el mosaico de Dafni (s. XI), el fresco en la iglesia del rey en Studenica, Serbia (1313-1314), [26] el mosaico en el monasterio de San Salvador de Chora (Kariye Djami) en Constantinopla (c. 1315-1320), [27] un icono ruso del Museo de San Petersburgo (s. XIV), [28] otro icono de la Escuela del Norte, en el Museo Ruso de San Petersburgo (s. XIV) [29] y un icono del monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí (s. XV), [30] sin olvidar la mayoría de los numerosos iconos de las doce grandes fiestas, uno de cuyos compartimentos se destina con frecuencia al asunto iconográfico que estamos analizando.

Esas efigies bizantinas de la *Presentación de María* suelen plasmar a la Virgen en dos momentos y situaciones diacrónicamente distintos, si bien dispuestos en “simultaneidad” sinóptica en el mismo cuadro: la sitúan, ante todo, en el exterior del templo (por lo general, con muy pocas gradas), al ser presentada al sumo sacerdote; en segundo lugar, la representan en el interior del templo (sobre el trono del pontífice, en el altar de los holocaustos

o en el *sancta sanctorum*), donde un ángel la alimenta con pan celestial. Al asumir simultáneamente esas dos situaciones narrativas diferentes, los artistas bizantinos buscan ilustrar la permanencia posterior de la Virgen en el santuario durante los once años subsiguientes, en su largo proceso de entrega al servicio de Dios, sobre la base de una madurez sorprendente en tan precoz criatura. [31]

Semejante duplicación de situaciones vitales es frecuente incluso en las obras bizantinas posteriores al siglo XV, sin excluir las más modernas de los siglos XVIII y XIX. Por tal motivo, resulta excepcional el fresco de la escuela macedonia -atribuido a Manuel Panselinos- en la iglesia del *protaton* del monasterio Karies, en el Monte Athos de Grecia (s. XIV).[32] En ese fresco conventual el artista plantea con cierto toque personal tal duplicidad, situando primero, en el centro de la composición, a la Virgen niña rodeada por sus padres y por una multitud de doncellas acompañantes, conforme al relato del *Protoevangelio de Santiago*,[33] y, en segunda instancia, ubicando a María en el sector derecho, en el acto de ser conducida por una de las doncellas (y no por su madre Ana) ante el sumo sacerdote Zacarías, quien, con aureola de santidad, la recibe con los brazos abiertos al ingreso del templo.

Por el contrario, las interpretaciones occidentales de este asunto iconográfico representan a María sólo en una incidencia, la del inicial momento de su presentación fuera del templo, precedido por múltiples gradas (casi siempre las quince mencionadas por dos apócrifos). En perfecta concordancia con su tardía acogida del relato y la festividad, Occidente demorará también muchos siglos en producir una iconografía original sobre la Presentación de María en el templo. La más antigua que se conoce de esas imágenes europeas es una miniatura de un manuscrito del siglo XI, perteneciente a la Biblioteca Nacional de París. Habrá, en cambio, que esperar a los siglos XIII-XIV para asistir a una cierta floración de obras occidentales sobre el tema en referencia.

Como es lógico suponer, por haber sido Italia el país donde más pronto y con más entusiasmo arraigaron la creencia de la presentación de María y su respectiva fiesta litúrgica, los artistas italianos asumirán la correspondiente iconografía con bastante más frecuencia y mayor efusividad descriptiva que sus colegas en otros países de Europa. A mayor abundancia, asumiendo las fabulaciones de los apócrifos, y agregando incluso otros detalles no menos inverosímiles, los pintores italianos del Trecento y del Quattrocento definieron con cierta sintonía, como veremos a continuación, la estructura esencial de semejante asunto iconográfico. Éste será luego proseguido -en escenas de creciente complejidad, con una escenografía cada vez más espectacular y personajes cada vez más numerosos- por los artistas del Cinquecento, como se observa, a título de ejemplo, en los lienzos murales que sobre el asunto realizaron Tiziano [34] y Tintoretto. [35]



TIZIANO, *Presentación de María en el templo*, 1534-1538. Gallerie dell'Accademia, Venezia

### Breve acercamiento a cinco *Presentaciones de María* en la Italia bajomedieval

Analizaremos ahora cinco obras pictóricas sobre el tema en cuestión, producidas por otros tantos maestros del Trecento y del Quattrocento: Giotto di Bondone, [36] Taddeo Gaddi, [37] Lippo Memmi, [38] Paolo Uccello [39] y Domenico Ghirlandaio. [40]





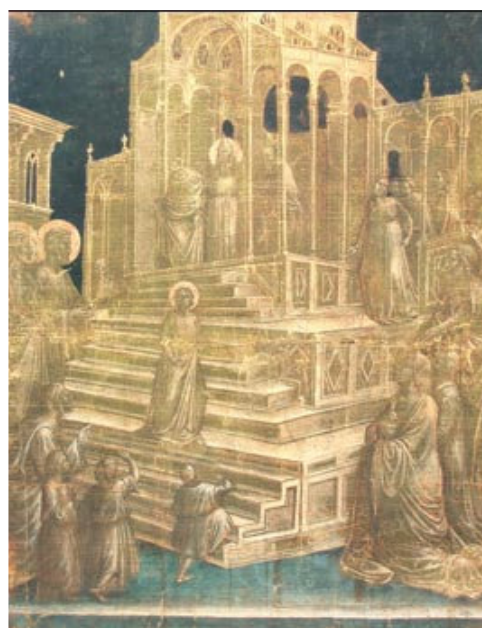
GIOTTO. *Presentación de María en el templo*, 1302-1305. Capilla Scrovegni, Padua.



LIPPO MEMMI (atribuido), *Presentación de María en el templo*, c. 1350. Iglesia de San Leonardo al Lago, Siena



Taddeo GADDI, *Presentación de la Virgen en el templo*, h. 1335. Capilla Baroncelli, Iglesia de Sta. Croce, Florencia



Taddeo GADDI, *Presentación de la Virgen al templo (dibujo)*, h. 1335. Cabinet des Dessins, Louvre



Paolo UCCELLO, *Presentación de María en el templo*, c. 1435. Catedral de Prato.



Domenico GHIRLANDAIO, *Presentación de María en el templo*, c. 1486-1490, Capilla Tornabuoni, iglesia de Sta. María Novella, Florencia

Con variantes de escasa relevancia, esos cinco cuadros incluyen en su composición casi todos los elementos incluidos en el esquema narrativo antes apuntado. Ahora bien, la circunstancia de que ese quinteto de conspicuos creadores coincidiera en representar algún pormenor, o el de que cada uno de ellos privilegie tal o cual detalle descriptivo, desdénando otras particularidades asumidas por sus colegas, obedece a su mayor o menor adhesión - sin duda alguna, por mandato del comitente o del responsable del programa iconográfico del cuadro - a una u otra de las tres fuentes apócrifas en que se inspiran.

Así, por ejemplo, los cinco maestros representan a María como una niña (más esbelta y vivaracha de lo que se esperaría en una infante de apenas tres años), [41] justo cuando sube con paso decidido, sin ayuda de nadie, [42] las quince gradas sobre las que, según los apócrifos, se levanta el templo de Salomón, en correspondencia con los quince salmos graduales (uno por peldaño) que debían recitarse a medida que se iba subiendo hasta el ingreso del santuario. [43] Ninguno de los pintores escogidos acepta los detalles del *Protoevangelio de Santiago*, cuando afirma: “Entonces [su padre Joaquín] la hizo sentar sobre la tercera grada del altar. El Señor derramó gracia sobre la niña, quien danzó con sus piecitos, haciéndose querer de toda la casa de Israel.” [44] De hecho, sólo Giotto acoge -si bien alterándolo de raíz- el primero de esos datos, al representar a Ana (y no a Joaquín) ayudando a su hijita, [45] quien está de pie (y no sentada), a subir las gradas a la altura, no del tercero, sino del último peldaño, el cual, para mayor discordancia con las fuentes, resulta ser el décimo (y no el decimoquinto).

Conforme a los apócrifos, la chiquilla subió los quince escalones con rapidez, y sin mirar atrás hacia sus padres, [46] en señal de absoluto desapego hacia ellos y de total entrega a Dios, comportamiento de tal desenvoltura e independencia en una niñita de tan corta edad que causaría la estupefacción de sus padres, [47] de los sacerdotes y los demás asistentes al acto. [48] Así lo dan a entender los cinco artistas, al hacer confluir hacia la vivaz virgencita las sorprendidas miradas de los co-protagonistas del evento (Joaquín, Ana, sumo sacerdote) y las del variable grupo de hombres (otros sacerdotes y habitantes de Jerusalén) y mujeres (las doncellas de compañía de los padres, o las ya consagradas habitantes en el santuario) que cada pintor sitúa en el interior y/o en el exterior del templo. Y no disminuye en un ápice la fuerza de semejante propósito interpretativo el hecho de que Uccello haya “suplantado” la identidad de los jerosolimitanos de la Antigüedad con la anacrónica presencia de los donantes contemporáneos (siglo XIV), situados a la derecha del cuadro.

No deja, por cierto, de sorprender la circunstancia de que, frente a la fidelidad a los textos manifestada por sus otros tres congéneres (Giotto, Uccello y Ghirlandaio), Lippo Memmi y Taddeo Gaddi hayan preferido “corregir” las fuentes apócrifas, al representar a la Virgen volteando la cabeza hacia sus progenitores, tal vez con el propósito de subrayar los sentimientos humanos aún vigentes en aquella inocente criatura, y disminuir así el inaprensible hieratismo sobrenatural de tan insólito desprendimiento infantil, a primera vista poco acorde con la expresión de la debida piedad filial y con la inmadurez psicológica propia de cualquier infante de tan breve edad.

Por otra parte, los cinco artistas bajo escrutinio prefieren la versión del *Evangelio del Pseudo Mateo* y del *Libro de la Natividad de la Virgen*, por cuanto las doncellas plasmadas en sus cuadros son las que ya residen en el templo antes del arribo de María: así se observa en los frescos de Giotto, Memmi, Gaddi, Uccello y Ghirlandaio, en los que las muchachas aparecen en el interior mismo o en los aledaños del santuario, a la vera del sumo sacerdote. Interesado, en cambio, en dar crédito al primer apócrifo, Ghirlandaio es el único que parece acoger también (aunque modificándola un tanto) la versión del *Protoevangelio de Santiago*: rodeando a Joaquín



y Ana, en efecto, Ghirlandaio sitúa a numerosas muchachas, ninguna de ellas portando candelas o antorchas -muchachas que representan, en realidad, a la donante Giovanna Tornabuoni y a sus damas de compañía-, en directa referencia a las doncellas vírgenes requeridas por el padre de María para acompañarlo con velas encendidas en la ceremonia de presentar a su hija en el templo. [49]

Ninguno de esos cinco creadores italianos recoge en su cuadro los detalles de que, tras acogerla, el sumo sacerdote sentó en el tercer escalón del altar de los holocaustos a la virgencita, y de que ésta se puso de inmediato a bailar con grácil ligereza, ante la atónita admiración de los circunstantes. [50] Con similar silencio, y en clara antítesis con el usual tratamiento de ese pormenor en la iconografía bizantina, los cinco pintores italianos omiten asimismo la escena de María habitando en permanencia en el *sancta sanctorum* del templo, con el detalle adicional de ser alimentada con pan celeste por un ángel [51] o de estar en diálogo íntimo con éste. [52]

Interesante es también el protagonismo del sumo sacerdote que acoge a María en los peldaños del templo. Por multisecular tradición, y aun cuando su nombre no es mencionado por ninguno de los tres apócrifos, la Iglesia universal identificó a ese pontífice como San Zacarías, padre de San Juan Bautista, [53] si bien algunos lo identifican con Abiatar, nombre del sumo sacerdote que, según el *Evangelio del Pseudo Mateo*, protagoniza el muy posterior evento de los desposorios de María con José, al cumplir ésta catorce años: [54] Por tal motivo, los artistas que abordan el tema, sobre todo en la órbita bizantina, adoptan la convención de representar a ese sumo sacerdote con nimbo de santidad, en signo patente de tratarse de San Zacarías, y no de Abiatar. [55]

Respecto al papel que el mentado pontífice cumple en la escena, los cinco pintores italianos bajo escrutinio lo representan en el momento inicial de recibir con los brazos abiertos -evidente gesto de acogida benevolente- a la niña que sube la escalinata, en vez de plasmarlo en los instantes posteriores de besar, bendecir y proclamar la elección corredentora de la virgencita, a quien acaba de recibir en el santuario, tal como lo afirma el *Protoevangelio de Santiago*. [56] Por lo demás, cada uno de esos cinco maestros del pincel incluye a otros sacerdotes, que, rodeando a Zacarías en el interior del templo (casos de Memmi, Gaddi, Uccello, Ghirlandaio, pero no Giotto), y/o como espectadores en el exterior (Giotto, Memmi, Gaddi, Ghirlandaio, pero no Uccello), cumplen el rol de comparsas que les concede alguna fuente. [57]

Resulta sintomático que nadie entre ese quinteto de artistas -salvo, quizá, Giotto- tiene en cuenta la exigencia de sacrificio y purificación que asignan los apócrifos a ambos progenitores en este decisivo ritual, a saber, el deber impuesto a Joaquín y Ana de dedicar a Dios ofrendas, [58] oblaciones [59] y el sacrificio prescrito por la Ley, [60] como preámbulo a la ceremonia de presentar a su niñita en el templo para consagrarla por entero al servicio divino. Sólo Giotto parecería ser una excepción al respecto, en caso de lucir razonable nuestra hipótesis de interpretar al hombre situado de espaldas entre Joaquín y Ana -subiendo ya la primera grada del templo, con un cesto cubierto con paño sobre sus hombros- como un sirviente de Joaquín, responsable de llevarle en su cestojaula el tradicional par de tórtolas, destinadas a ser ofrendadas a Dios en sacrificio purificadorio.

Los apócrifos conceden a la anciana Ana un papel primordial, al permitirle proclamar en voz alta las alabanzas al Todopoderoso por haber cumplido su promesa de defender a su pueblo frente a sus enemigos, y por haberla bendecido a ella misma, haciéndola engendrar en su estéril ancianidad. [61] Lippo Memmi refleja en su cuadro semejante co-protagonismo mediante el polivalente gesto conferido a la provecta madre, quien dirige sus ojos al cielo, mientras alza su mano derecha en actitud semi-orante y como sosteniendo a su hijita por los pies, cual si fuese una oblación ofrecida al Altísimo. Gaddi y Uccello parecen también reflejar esa situación, el primero de ellos al plasmar en su fresco a Ana con los labios abiertos y la mano derecha levantada en gesto de plegaria, mientras Uccello lo indica mediante la recatada actitud de oración por parte de la anciana madre, quien, con su cabeza inclinada y sus manos juntas en devota plegaria, mantiene un palmario paralelismo con el similar gesto de su cónyuge Joaquín.

Antes de concluir este ensayo, resultará, sin duda, útil la siguiente observación: al aceptar sin más la tradición pluricenteneria sobre la presentación de María en el templo, la Iglesia sólo pretende recomendar a sus fieles esa festividad, [62] por su valor simbólico, a saber, la idea de que tal presentación desde su más tierna edad metaforiza la irrestricta consagración de María a Dios, su absoluta y confiante disponibilidad ante la voluntad divina. A fin de cuentas, desde hace muchos siglos la Presentación de María en el templo se convirtió a los ojos de los cristianos en una leyenda piadosa plena de enseñanzas morales sobre la disponibilidad absoluta y la entrega total a Dios, y en una estimulante imagen sacra, concebida para promover -bajo el registro del ejemplo mariano- la generosidad y la abnegación del creyente.

## Notas

[1] Giuseppe Löw, "Presentazione di Maria S.ma, Festa della", *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica e per il Libro Cattolico, 1952, Tomo IX, col. 1966.

[2] *Protoevangelio de Santiago*. Texto bilingüe griego/castellano publicado en Aureliano de Santos Otero, *Los Evangelios apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y

comentarios por Aurelio de Santos Otero), Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos, 13ª impresión, 2006 (1956), pp. 130-170. En las subsiguientes notas del presente artículo citaremos este apócrifo con las siglas *PES*.

[3] Santos Otero, *op. cit.*, p. 122.

[4] *Evangelio del Pseudo Mateo*. Texto bilingüe latín/castellano publicado en Santos Otero, *op. cit.*, pp. 173-236. En las subsiguientes notas del presente artículo citaremos este apócrifo con las siglas *EPM*.

[5] Santos Otero, *op. cit.*, p. 171.

[6] *Libro de la Natividad de María*. Texto bilingüe latín/castellano publicado en Santos Otero, *op. cit.*, pp. 238-252. En las subsiguientes notas del presente artículo citaremos este apócrifo con las siglas *LMN*.

[7] Santos Otero, *op. cit.*, p. 237.

[8] Löw, *op. cit.*, col. 1966.

[9] *Ibid.*, col. 1966-1967

[10] *Ibid.*, col. 1967.

[11] Gaetano Passarelli, *Iconos. Festividades bizantinas*, Madrid, Libsa, 1999, p. 67.

[12] Löw, *op. cit.*, col. 1967.

[13] *Ibid.*, col. 1967.

[14] *Ibid.*, col. 1967.

[15] *Ibid.*, col. 1967; Passarelli, *op. cit.*, p. 67.

[16] Löw, *op. cit.*, col. 1967.

[17] *Ibid.*, col. 1967.

[18] *Ibid.*, col. 1967; Passarelli, *op. cit.*, p. 67.

[19] Löw, *op. cit.*, col. 1967.

[20] Según precisa Gaetano Pasarelli (*op. cit.*, p. 83, Nota 6), Tarasio de Constantinopla es autor de una *Homilía en la Presentación de María al Templo*.

[21] Passarelli, *op. cit.*, p. 67.

[22] "Presentación de Nuestra Señora", *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, tomo 47, p. 232.

[23] *Ibid.*, p. 233.

[24] Según Gaetano Passarelli (*op. cit.*, p. 9), dentro de las cuatro fuentes que precisan las doce grandes fiestas anuales de la Iglesia oriental, la de la Presentación de María en el templo se incluye en la fuente de los iconos eslavos (siglos XVII-XIX) y en la de la tradición ideal. Las otras dos fuentes que no incluyen dicha festividad mariana entre las doce grandes fiestas son la de Juan de Eubea, en primer lugar, y la de Sinaí (ss. XII, XIV) y Novgorod (h. 1341), en segunda instancia.

[25] Repr. color en Passarelli, *op. cit.*, p. 74, lám. III.

[26] Repr. color en *Ibid.*, p. 73, lám. I.

[27] Repr. en *Ibid.*, p. 71, fig. 6.

[28] Repr. en *Ibid.*, p. 68, fig. 2.



- [29] Repr. color en *Ibid.*, p. 74, lám. II.
- [30] Repr. en *Ibid.*, p. 68, fig. 3.
- [31] “Y María era la admiración de todo el pueblo; pues, teniendo tan sólo tres años, andaba con un paso tan firme, hablaba con una perfección tal y se entregaba con tanto fervor a las alabanzas divinas, que nadie la tendría por una niña, sino más bien por una persona mayor.” (*EPM*, VI, 1).
- [32] Repr. color en Passarelli, *op. cit.*, p. 71, fig. 8.
- [33] *PES*, VII, 2.
- [34] Tiziano, *La Presentación de María en el templo*, 1534-1538. Óleo sobre tela, 335 x 775 cm. Gallerie dell’Accademia, Venezia.
- [35] Tintoretto, *La Presentación de María en el templo*, c. 1562-1564. Óleo sobre tela. Chiesa della Madonna dell’Orto, Venezia.
- [36] Giotto, *La Presentación de María en el templo*, c. 1302-1305. Fresco. Capilla Scrovegni, Padua.
- [37] Taddeo Gaddi, *La Presentación de María en el templo*, h. 1330. Fresco. Capilla Baroncelli, iglesia de Santa Croce, Florencia.
- [38] Lippo Memmi, *La Presentación de María en el templo*, c. 1350. Fresco. Iglesia de San Leonardo al Lago, Siena. Algunos autores atribuyen esta obra (y otras más de dicha iglesia sienesa) a Barna da Siena.
- [39] Paolo Uccello, *La Presentación de María en el templo*, c. 1437. Fresco. Duomo, Prato.
- [40] Domenico Ghirlandaio, *La Presentación de María en el templo*, c. 1486-1490. Fresco. Capilla Tornabuoni, iglesia de Santa María Novella, Florencia.
- [41] *PES*, VII,1-2; *EPM*, IV; *LNM*, VI,1.
- [42] “Y cuando ellos [sus padres] estaban entretenidos en cambiar sus vestidos de viaje por otros más limpios y curiosos, la Virgen del Señor se fue subiendo una a una todas las gradas, sin que nadie le diera la mano para levantarla y guiarla, de manera que, por lo menos en este punto, nadie podría decir que le faltaba la gravedad propia de la edad madura. Y es que ya el Señor hacía cosas magníficas en la infancia de su Virgen y daba a conocer de antemano con esta maravillosa señal cuan grande había de ser en el futuro.” (*LNM*, VI,2).
- [43] “*Erant autem circa templum iuxta quindecim graduum psalmos quindecim ascensionis gradus; nam quia templum erat in monte constitutum, altare holocausti, quod forinsecus erat, adiri nisi gradibus non valebat.*” (*LNM*, VI, 1).
- [44] *PES*, VII,3.
- [45] Esta incoherencia obedece quizá a que Giotto haya tenido en cuenta que, según el tercer apócrifo, fueron ambos padres los que colocaron a la niña en un peldaño imprecisado: “*In forum itaque uno beatam Virginem Mariam parvulam parentes constituerunt.*” (*LNM*, VI,2).
- [46] “*Quae cum posita esset ante templum Domini, quindecim gradus ita cursim ascendit ut penitus non aspiceret retrorsum, neque, ut solitum est infantiae, parentes requireret.*” (*EPM*, IV).
- [47] “Bajaron sus padres, llenos de admiración, alabando al Señor Dios porque la niña no se había vuelto atrás.” (*PES*, VIII, 1).
- [48] “*In quo facto* (el hecho de que María no mirase hacia atrás) *omnes stupore attoniti tenebantur, ita ut ipsi pontifices templi mirarentur.*” (*EPM*, IV).
- [49] “Al llegar a los tres años, dijo Joaquín: «Llamad a las doncellas hebreas que están sin mancilla y que tomen sendas candelas encendidas, no sea que la niña se vuelva atrás y su corazón sea cautivado por alguna cosa fuera del templo de Dios». Y así lo hicieron, mientras iban subiendo al templo de Dios.” (*PES*, VII,2)
- [50] “Entonces [el sacerdote] la hizo sentar sobre la tercera grada del altar. El Señor derramó gracia sobre la

niña, quien danzó con sus piecitos, haciéndose querer de toda la casa de Israel.” (PES, VII,3).

[51] “Y María permaneció en el templo como una palomica, recibiendo alimento de manos de un ángel.” (PES, VIII, 1). Y otro apócrifo insiste: “*Cotidie esca quam de manu angeli accipiebat ipsa tantum reficiebatur; escam vero quam a pontificibus consequabatur, pauperibus dividebat.*” (EPM, VI,3).

[52] “*Frequenter videbant cum ea angelos loqui, et quasi carissimi eius obtemperabant ei.*” (EPM, VI,3).

[53] La tradición cristiana coincide en afirmar que fue San Zacarías quien recibió en el templo a María, por ser pariente de la familia, tradición que aceptan sin más como verdad los Padres de la Iglesia oriental. Similar es la creencia en el seno de la Iglesia occidental. Por eso, en muchas imágenes -tanto bizantinas como europeas- de la Presentación de María se representa a dicho sacerdote con el nimbo de santidad, para significar que se trata de San Zacarías.

[54] ESM, VII-VIII.

[55] De los cinco artistas italianos analizados Taddeo Gaddi es el único en investir al sumo sacerdote con la aureola de santidad, aun cuando sólo lo hace en el dibujo preparatorio (que se conserva en el Cabinet des Dessins del Louvre), pues luego la suprime en el definitivo fresco de la Capilla Baroncelli.

[56] “Y la recibió el sacerdote, quien, después de haberla besado, la bendijo y exclamó: «El Señor ha engrandecido tu nombre por todas las generaciones, pues al fin de los tiempos manifestará en ti su redención a los hijos de Israel.»” (PES, VII, 2).

[57] Ya vimos cómo el segundo apócrifo expresa que, ante el inaudito gesto de que una niña de apenas tres años, no voltease la cara en señal de apego a sus padres, “hasta los mismos pontífices quedaron llenos de admiración.” (EPM, IV).

[58] “*Cumque trium annorum circulus volveretur et ablactationis tempus completum esset, ad templum Domini Virginem cum oblationibus adduxerunt.*” (LNM, VI,1).

[59] “Al tercer año, sus padres la destetaron. Luego se marcharon al templo; y, después de ofrecer sus sacrificios a Dios, le hicieron donación de su hijita María, para que viviera entre aquel grupo de vírgenes que se pasaban día y noche alabando a Dios.” (EPM, IV).

[60] “*Igitur sacrificio secundum consuetudinem legis celebrato et voto suo perfecto, Virginem inter septa templi cum aliis virginibus ibidem educandam dimiserunt, ipsi vero domum regressi sunt.*” (LNM, VI, 3).

[61] “Entonces Ana, llena del Espíritu Santo, dijo en presencia de todos: «El Señor de los ejércitos ha tenido en cuenta su promesa y ha querido honrar a su pueblo con su santa visita, humillando a las gentes que se levantaban contra nosotros y convirtiendo hacia Sí sus corazones. Abrió sus oídos para escuchar nuestras plegarias y apartó de nosotros los vejámenes que provenían de nuestros enemigos. La que fue estéril es ahora madre y ha dado a luz el gozo y la alegría de Israel. Ahora ya podré hacer mis ofrendas a Dios, sin que mis enemigos se atrevan a impedirlo. El Señor atraiga hacia mí sus corazones y me conceda un gozo sempiterno.»” (EPM, V).

[62] Cf. “Presentación de Nuestra Señora”, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, tomo 47, p. 232

© José María Salvador González 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/matemplo.html>

